ZEIT FÜR FRAGMENTE

Werke aus der Sammlung Marx und der Sammlung der Nationalgalerie

TIME FOR FRAGMENTS

Works from the Marx Collection and the collection of the Nationalgalerie

Es sei gerade „eine Zeit für Fragmente“, bemerkte der Künstler Marcel Duchamp gegenüber der Schriftstellerin Anaïs Nin, als diese ihn im Jahr 1934 in seinem Pariser Atelier besuchte. Konkret meinte er die Dokumentation seines Werks *Großes Glas*, für die er Schriftstücke und Grafiken lose in einer grünen Schachtel versammelte. In einer Welt, deren Einheit und Ganzheit von der Physik ebenso in Zweifel gezogen wurde wie durch das Auseinanderfallen der Gesellschaft, erschien Duchamp das Fragment als einzig mögliche Form des künstlerischen Handelns.

In der Renaissance und der Romantik brachte das Fragment als Rest eines ehemals Ganzen oder als Unvollendetes die Sehnsucht nach Einheit und Vollständigkeit zum Ausdruck. Entsprechend verweisen Motive wie Ruinen und Torsi auf ein Ideal von Vollkommenheit. Spätestens im 20. Jahrhundert wich diese Sehnsucht der Erkenntnis, dass die Welt stets eine unfertige ist. Es gibt immer einen Blickwinkel zu ergänzen, einen weiteren Aspekt zu berücksichtigen oder neue Möglichkeiten auszuloten. Teile, Überreste, Leerstellen und Ausschnitte verweisen in den Kunstwerken nicht mehr auf ein mögliches Ganzes, sondern auf die Kraft von Brüchen, die zugleich zerstörerisch und schöpferisch sein kann.

In der Präsentation *Zeit für Fragmente* sind u. a. Werke von Joseph Beuys, Marianna Castillo Deball, Anish Kapoor, William Kentridge, Sam Taylor-Johnson, Cy Twombly und Andy Warhol zu sehen.

It was “a time for fragments”, the artist Marcel Duchamp remarked to Anaïs Nin in 1934, during a visit by the writer to his studio in Paris. Duchamp was referring specifically to the documentation of his work *The Large Glass*, for which he gathered together loose notes, prints and diagrams in a green box. In a world whose unity and totality were being placed in doubt by physics as well as by societal upheavals, Duchamp regarded the fragment as the only possible form of artistic expression.

During the Renaissance and the Romantic period, a fragment was conceived of as a vestige of a former whole, or as something that was not yet finished. It expressed a desire for unity and completeness, and artistic motifs such as ruins or torsi were often used to allude to an ideal of perfection. At least since the 20th century, however, this desire for wholeness has given way to a realisation that the world is always unfinished: perspectives can always be expanded, new aspects considered and alternative possibilities explored. Parts, remnants, spaces and excerpts in works of visual art now no longer refer to a potential whole, but to the power of the fragment itself as both a destructive and a creative force.

The exhibition *Time for Fragments* includes works by Joseph Beuys, Mariana Castillo Deball, Anish Kapoor, William Kentridge, Sam Taylor-Johnson, Cy Twombly and Andy Warhol, among others.

RUINEN

Das Wort Ruine stammt vom lateinischen „ruere“ ab, was so viel wie „stürzen“ bedeutet. Seit jeher stehen Ruinen für den kulturellen Geist, der einst zur Errichtung der Gebäude führte. Beim römischen Jupitertempel von Baalbek im Libanon, Zentrum eines Gemäldes von GERHARD MERZ, setzte der Einsturz des Bauwerks wenige hundert Jahre nach seiner Entstehung ein. Die Ruinen wurden im 19. Jahrhundert zum beliebten Reiseziel der europäischen Oberschicht. Nachdem Kaiser Wilhelm II. sie im Jahr 1898 besuchte, veranlasste er mit Genehmigung des Sultans weitere Ausgrabungen und stärkte damit, nicht zuletzt, seinen Einfluss im Osmanischen Reich. Indem Merz seinem Gemälde eine Postkarte zugrunde legte, und er es erstmals 1983 im historistischen Gründerzeitpomp des Münchener Lenbachhauses präsentierte, spielte er auf diese gesellschaftspolitische Vereinnahmung der Ruinen an.

Dem Gemälde gegenüber hängen Fotografien aus der Serie *Suspiria* von STAN DOUGLAS. Sie gingen aus der gleichnamigen Filmarbeit hervor, die 2002 anlässlich der *Documenta11* entstand. Vor der brüchigen Kulisse der Innenräume des Herkules-Oktogons in Kassel-Wilhelmshöhe ließ Douglas Schauspieler*innen Texte mit Fragmenten aus den Märchen der Brüder Grimm und den Schriften von Karl Marx sprechen. Sie spielen auf übernatürliche in der Gesellschaft wirksame Kräfte an. Der Titel *Suspiria* ist einem Horrorfilm von Dario Argento aus dem Jahr 1977 entlehnt, der die Wirklichkeit ebenfalls mit grotesk-surrealen Elementen überhöht. →

→ Das Relief *Lilith am Roten Meer* von ANSELM KIEFER gibt auf den ersten Blick keine Ruinen zu erkennen. Jedoch hing für Kiefer das Motiv der Lilith, jener grausamen und rebellischen Nachtgestalt der alt-orientalischen Mythologie, eng mit dem ruinösen Eindruck zusammen, den er 1987 von einem Hubschrauber aus von São Paulo gewonnen hatte. Das Nebeneinander von Hochhäusern und informellen Siedlungen erinnerte ihn an die Weissagung des Propheten Jesaias, die vorsah, dass nach Zerstörung der Stadt Edom Raubvögel, Schakale und Lilith in den Ruinen leben würden.

RUINS

The word ‘ruin’ derives from the Latin *ruere* ‘to fall’. Architectural ruins have always manifested the cultural spirit that led to the building’s original construction. The Roman Temple of Jupiter in Baalbek, located in what is now Lebanon, began to collapse only a few hundred years after it was built. The temple ruins – which are the subject of a painting by GERHARD MERZ that is on show here – became a popular destination for upper-class European travellers in the 19th century. After visiting the site in 1898, Kaiser Wilhelm II of Germany obtained permission from the sultan to carry out further excavations, which were also aimed at increasing the Kaiser’s influence in the Ottoman Empire. Merz based his painting on a postcard image and presented it to the public for the first time in 1983 at the Lenbachhaus – a grand, historicist-style villa in Munich; in this way, he drew attention to the socio-political usurpation of the historical ruins.

Hanging opposite Merz’s painting are photographs by STAN DOUGLAS from his series *Suspiria*, which are related to a film piece he created for *Documenta11* in 2002. In the ruinous, dungeon-like setting of the Herkules Oktogon monument in Kassel-Wilhelmshöhe, professional actors narrate text fragments from Grimm’s fairy tales and the writings of Karl Marx. In these texts, reference is made to supernatural forces that are at work in our society. The title *Suspiria* is borrowed from a 1977 horror film directed by Dario Argento, in which grotesque, surreal elements are also used to create a heightened reality.→

→ At first glance, ANSELM KIEFER’S relief piece *Lilith by the Red Sea* does not appear to be a depiction of ruins. Kiefer, however, associated Lilith – a cruel, demonic figure from Hebrew folklore – with his view of São Paulo as a city of ruins, an impression he gained when looking down upon it from a helicopter in 1987. The image of skyscrapers next to favelas reminded him of Isaiah’s prophecy that following the destruction of the city of Edom, birds of prey, jackals and Lilith would live in the abandoned ruins.

BRUCHSTÜCKE

Der Umgang mit den kulturellen Spuren vergangener Epochen ist von der jeweils gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Situation geprägt. Um die vielschichtigen Bedeutungen archäologischer Fundstücke kreisen die Werke *No solid form can contain you* und *There is a space later in time where you are just a memory* von MARIANA CASTILLO DEBALL. In ihrem Zentrum steht eine aztekische Coatlicue-Statue, die 1790 bei Ausgrabungen auf der Plaza Mayor in Mexiko-Stadt entdeckt wurde. Da die spanischen Kolonialherren ein Aufkeimen des heidnischen Glaubens bei der indigenen Bevölkerung befürchteten, gruben sie das Bildnis der Muttergöttin wieder ein. Westliche Forscher wie Alexander von Humboldt veranlassten ihre erneute Ausgrabung und fertigten Zeichnungen sowie Abgüsse an. Erst nach der Unabhängigkeit Mexikos 1821 wurde die Statue dauerhaft öffentlich präsentiert. Mit der Herstellung einer weiteren Gussform lenkt Castillo Deball den Blick auf die politischen Machtverhältnisse, die den Umgang mit der Statue bestimmten und heute noch in die gesellschaftlichen Strukturen hineinwirken.

In den Arbeiten von JOSEPH BEUYS geht es ebenfalls um die Bindung des Vergangenen an die Gegenwart und Zukunft. So ließ Beuys für die Installation *DAS ENDE DES 20. JAHRHUNDERTS* keilförmige Elemente aus Basalt-Bruchstücken fräsen. Die Löcher legte er mit Filz aus und fügte die Elemente anschließend wieder ein. Das so gesteigerte energetische Potential des Basalts verband diesen nicht mehr nur mit dem einstigen Vulkanausbruch, sondern auch mit der Zukunft, für die Dinge zu bewegen und zu ändern sind.

PIECES

How a society deals with cultural traces of past eras is largely determined by the sociopolitical situation in the present day. MARIANA CASTILLO DEBALL'S works *No solid form can contain you* and *There is a space later in time where you are just a memory* revolve around archaeological finds and their multiple layers of meaning. Both pieces focus on a statue of Coatlicue, the Aztec goddess of earth and death, which was uncovered in 1790 during excavations of the Plaza Mayor in Mexico City. Fearing a resurgence of pagan belief among the indigenous people, the Spanish colonisers decided to rebury the iconic image of the goddess. Scientific researchers from Europe, including Alexander von Humboldt, had the sculpture re-excavated and made drawings and casts of it, but the object was not put on permanent public display until after Mexico gained independence in 1821. By creating a further sculpture based on a cast of the original statue of Coatlicue, Castillo Deball draws attention to the political powers that shaped the view and treatment of this cultural artefact, and which continue to determine structures within contemporary society.

JOSEPH BEUYS's works also deal with connections between the past, present and future. For his installation *THE END OF THE 20TH CENTURY*, for example, he had wedges cut out of blocks of basalt. He lined the holes with felt and reinserted the cut pieces, thereby increasing the potential energy inherent in the basalt; this connected the rock not only to the volcanic eruption that occurred in the past, but also to the future, for which things have to be moved and transformed.

ÜBERBLEIBSEL

Auf der Biennale in Venedig präsentierte JOSEPH BEUYS 1976 im deutschen Pavillon eine erste Version des Werks *Straßenbahnhaltestelle. A Monument to the Future*. Zu den Bestandteilen der Installation gehören Abgüsse von den Überbleibseln eines Trophäenmals, das Moritz von Nassau 1652 in Kleve errichtet hatte. Es handelte sich um einen ursprünglich senkrecht aufgestellten Kanonenlauf vom Typ Feldschlange und vier Mörsertöpfe, die aus dem 80-jährigen Krieg zwischen den Niederlanden und Spanien stammten. Von Nassau ließ dieses Denkmal als Friedenszeichen auf einer Wegekreuzung der Nassauer Allee errichten. Mehr als 270 Jahre später befand sich dort ein Straßenbahnhalt, an dem Beuys als kleiner Junge häufig wartete. Wenngleich von dem Mal nur noch Reste vorhanden und die Hintergründe seiner Entstehung verblasst waren, hatten die Überbleibsel dennoch eine magische Wirkung auf Beuys. Bei *Straßenbahnhaltestelle. A Monument to the Future [2. Fassung]* steht nicht die Glorifizierung historischer Persönlichkeiten und Ereignisse im Mittelpunkt, sondern die energetische Kraft von Monumenten.

REMAINS

JOSEPH BEUYS presented the first version of his work *Tram Stop. A Monument to the Future* in the German pavilion at the Venice Biennale in 1976. The installation includes casts of the remains of a trophy monument erected by Moritz von Nassau in the German town of Kleve in 1652. The monument consisted of the upright barrel of a culverin cannon and four shell cases from the Eighty Years' War between the Netherlands and Spain. Von Nassau placed the column at a crossroads with Nassauer Allee, intending it to be a monument to peace. On the same site, more than 270 years later, was a tram stop where Beuys often waited during his childhood. Despite the fact that only a few parts of the peace monument were left, and the circumstances surrounding its creation had long been forgotten, the remains had a strong effect upon Beuys. *Tram Stop. A Monument to the Future [2nd version]* is not about the glorification of historical figures and events, but about the forceful energy inherent in monuments.

UNVOLLKOMMENES

Im Jahr 1979 reiste ANISH KAPOOR in sein Heimatland Indien, wo er Händler sah, die auf den Straßen loses Pigmentpulver für rituelle Zwecke verkauften. Zurück in London begann er mit der Werkserie *1000 Names*, für die er einfache plastische Formen mit Farbpigmenten bestäubte. Kapoor beschäftigte sich in dieser Zeit sowohl mit der Bedeutungsoffenheit von Ornamenten orientalischer Teppiche als auch mit Werken der Minimal Art. So erinnert der gleichmäßige Auftrag der Farbpigmente an die neutral erscheinenden Oberflächen von Objekten der Minimal Art-Künstler*innen. Im Gegensatz zu diesen stellte Kapoor die Grundformen von *1000 Names* selbst her und auch die Pigmente sind bei jeder Präsentation erneut per Hand aufzutragen. Durch die Platzierung der Elemente auf dem Boden eröffnet sich eine weitere Parallele zur Minimal Art. Während deren Werke den Betrachter*innen jedoch häufig ein hohes Maß an Geschlossenheit entgegensetzen, wirkt es bei Kapoors Skulpturen, als wüchsen sie aus dem Boden heraus. Er verglich sie daher mit den Spitzen von Eisbergen. So regen *1000 Names* in ihrer Vielzahl, Offenheit und Unvollkommenheit die Vorstellung von unendlicher Fortsetzung und Wandlung an.

INCOMPLETENESS

During a visit to his native India in 1979, ANISH KAPOOR saw street traders selling powdered pigments for ritual use. When he returned to London, he started working on a series of pieces entitled *1000 Names*, in which he covered simple sculptural forms with a dusting of coloured pigment. At that time, Kapoor was interested in the openness of ornamental motifs in Oriental carpet designs to subjective interpretation, and was also exploring the principles of minimal art. The even application of the powdered pigments in *1000 Names* may recall the neutral surfaces of minimal art objects, but in contrast to minimalist artists, Kapoor himself produced the basic forms, and the pigments are applied by hand for each new presentation of the works. In a further parallel to minimal art, the sculptural elements are placed directly on the ground, but while minimalist works often seem hard-edged and self-contained, Kapoor's objects appear to be emerging out of the ground, as if they were part of a larger whole. For this reason, he has compared them to the tips of icebergs. With its qualities of multiplicity, openness and incompleteness, *1000 Names* suggests endless continuation and transformation.

TEILE

Die Teile der 1977 entstandenen Installation *Unschlitt / Tallow* von JOSEPH BEUYS sind das Ergebnis eines komplexen Produktionsprozesses. Für die erste Ausgabe der seither alle zehn Jahre in Münster stattfindenden Skulpturprojekte plante er zunächst, den funktionslosen keilförmigen Hohlraum unterhalb einer Fußgängerrampe am Schlossplatz mit Bienenwachs auszugießen. Nachdem dies nicht zu realisieren war, ließ er von dem Raum eine Gussform anfertigen und diese wiederum mit einer Mischung aus Stearin und Rindertalg füllen. Anschließend wurde der so entstandene keilförmige Körper in fünf Blöcke zerteilt. Auf diesem Weg verwandelte Beuys einen unwirtlichen Hohlraum in plastische Teile, deren Formen auf dem Wechselspiel von Leere und Fülle, von Flüssigkeit und Starrheit, von Wärme und Kälte basieren. Neben dem heute noch gebräuchlichen Titel *Unschlitt / Tallow* wies Beuys in Münster durch den Zusatz *Wärmeskulptur auf Zeit hin angelegt* auf die thermischen Kräfte des Materials hin. Ein Wechselstromtransformator, Temperaturmessgeräte und in die Blöcke führende Kabel zeigen an, dass diese Energien auch heute noch aktiv sind.

PARTS

The parts of JOSEPH BEUYS'S installation *Unschlitt / Tallow* (1977) were the result of a complex production process. As his contribution to the first edition of *Skulptur Projekte*, an exhibition held every 10 years in Münster, Beuys initially wanted to fill an unused, wedge-shaped cavity beneath a pedestrian crossing on the city's Schlossplatz with beeswax. When this proved impossible, he had the cavity reconstructed and filled with a mixture of stearin and tallow. The resulting wedge-shaped mass was subsequently divided into five blocks. In this way, Beuys transformed an overlooked space into sculptural parts, the form of which is based on the interplay between emptiness and fullness, fluidity and solidity, warmth and cold. Beuys gave the work in Münster its current title – *Unschlitt / Tallow* – along with the subtitle *Heat Sculpture Designed for Long-term Use*, which highlights the thermal properties of the material used. An alternating current transformer and temperature measuring devices inserted into the solid blocks clearly indicate that these energies are still active.

MOMENTE

Mit der Entwicklung der Performance- und der Aktionskunst in den 1960er-Jahren wurden bewusst vollzogene Handlungen zu Kunstwerken. Die Verlagerung vom dauerhaften Objekt auf eine zeitlich begrenzte Performance führte zu der Frage, in welcher Form Letztere in Erinnerung zu behalten war. Die in diesem Raum präsentierten Werke eint, dass sie die Dauer einer Performance oder Aktion zu einigen wenigen Momenten verdichten. Im Jahr 1974 beteiligte JOSEPH BEUYS das Publikum an einer Aktion, als er in der Londoner Ausstellung *Art into Society, Society into Art* mit den Besucher*innen den Aufbau der Gesellschaft diskutierte. In der begrifflichen Arbeit, deren Verlauf er auf Tafeln festhielt, sah er geistige Kräfte zutage treten, denen er 1977 mit der Installation der Tafeln in der Neuen Nationalgalerie in Berlin eine Richtung gab – daher der Titel: *Richtkräfte einer neuen Gesellschaft*. Da die Gespräche vorwiegend in Stichworten festgehalten wurden und nur ein Teil der Tafeln vollständig zu sehen ist, werden lediglich wenige Momente der Aktion sichtbar.

FRANZ WEST hebt in zahlreichen Werken die Trennung zwischen Kunst- und Gebrauchsobjekt auf. Anfang der 1970er-Jahre präsentierte er erstmals seine *Passstücke* – tragbare Konstruktionen aus Pappmaché und Gips, die an Prothesen erinnern. Sie werden erst in den Momenten zu Kunstwerken, in denen sie von den Betrachter*innen angelegt werden – im Fall der hier präsentierten *Passstücke* ist dies aus konservatorischen Gründen leider nicht möglich. Innerhalb der Performance-Kunst stehen Wests *Passstücke* auf der Seite der Groteske, durch die Grenzen ernst und humorvoll zugleich verschoben werden. →

→ MARINA ABRAMOVIĆ und ULAY führten zwischen 1981 und 1987 an verschiedenen Orten 22 Performances durch: *Nightsea Crossing*. In engem Zusammenhang entstand 1983 *Nightsea Crossing Conjunction*, für die sie sich mit einem tibetanischen Lama und einem Mitglied der australischen Pintupi in den vier Himmelsrichtungen an einen runden vergoldeten Tisch setzten. An vier aufeinander folgenden Tagen verbrachten sie vier Stunden schweigend miteinander. Zuerst trafen sie sich nach Sonnenaufgang, am nächsten Tag ab Mittag, am übernächsten Tag ab Sonnenuntergang und schließlich ab Mitternacht. Der Ablauf der Performance spiegelt sich in der Hängung der vier Momentaufnahmen.

MOMENTS

With the emergence of performance art and action art in the 1960s, the deliberate execution of particular actions became a recognised form of art practice. This shift from creating permanent objects to carrying out actions within a limited time frame raised the question of how the latter could be preserved as artworks and in memory. The works on show in this room are united by the fact that they condense the time of a performance or action into a few moments. In 1974, JOSEPH BEUYS involved his audience in an action by inviting visitors to the exhibition *Art into Society, Society into Art* in London to discuss the structure of society with him. In his view, these conceptual considerations – which he recorded on blackboards – generated mental energies; by incorporating these forces into an installation of the blackboards at the Neue Nationalgalerie in Berlin in 1977, he gave them direction – hence its title, *Directional Forces of a New Society*. As the discussions in London were mainly recorded in the form of keywords on blackboards that are partly concealed in the installation, only a few moments of the action are now visible.

FRANZ WEST removed the boundary between artistic and utilitarian objects in many of his works. His *Adaptives* – wearable constructions made of papier mâché and plaster that recall prostheses – were first presented in the early 1970s. These only become artworks in the moment when someone put them on; for conservation reasons, this is unfortunately not possible with the works on show here. In the context of performance art, West's *Adaptives* are situated on the side of the grotesque, where boundaries are shifted with a combination of seriousness and humour.→

→ Between 1981 and 1987, MARINA ABRAMOVIĆ and ULAY carried out 22 performances in different locations, in a series entitled *Nightsea Crossing*. In 1983, they created a closely related work called *Nightsea Crossing Conjunction*. For this performance, Abramović and Ulay, along with a lama (Buddhist spiritual leader) from Tibet and a Pintupi man from Australia, sat on chairs facing north, south, east and west around a gilded round table. On four consecutive days, the four participants sat together in silence for four hours at a time. On the first day they met at sunrise, the next day at noon, the following day at sunset, and on the final day at midnight. The presentation of the four photographs reflects the sequence of the performance.

TORSO

Als in der Renaissance zahlreiche Skulpturen aus der Antike entdeckt wurden, waren Künstler*innen einerseits mit der Vollkommenheit des antiken Ideals, andererseits jedoch mit der fragmentarischen Erscheinung der Werke konfrontiert, da diese häufig nur noch aus einem Torso bestanden. Im späten 19. Jahrhundert machten Bildhauer wie Auguste Rodin und Aristide Maillol den Torso zum eigenständigen Motiv, weil sich damit ihrer Ansicht nach ein adäquateres Bild vom Menschen vermitteln ließ als mit einer in allen Einzelheiten ausgeführten Figur. Der Verzicht auf Details und die Konzentration auf wenige Teile eines Körpers zeichnete auch die Arbeitsweise des Bildhauers HANS JOSEPHSOHN aus. Auf der Suche nach dem „Kern der Sache", so er selbst, verband er bei seinen plastischen Figuren Kopf, Hals und Oberkörper übergangslos zu einem massigen Körper. Aus der Ferne wirken sie häufig wie Torsi, erst beim Näherkommen und Umrunden grenzen sich Kopf und Körper voneinander ab.

TORSO

When numerous ancient sculptures were discovered during the Renaissance, artists were confronted with the perfection of the ancient ideal, but also with the fragmentary appearance of these works, as they often consisted only of a torso. In the late 19th century, sculptors such as Auguste Rodin and Aristide Maillol regarded the torso as a subject in its own right; they believed it could express the image of man more adequately than a fully executed figure. Eschewing detail and concentrating on a few parts of the body also characterised sculptor HANS JOSEPHSOHN's approach. Seeking to get to the "crux of the matter", as he said, Josephsohn created sculptural figures where the head, neck and upper body were often seamlessly combined into a bulky mass. From a distance, they appear to be torsi; it is only when you go up closer and move around them that the head and body can be distinguished.

LEERSTELLEN

Die Gemälde von CY TWOMBLY sind für ihre in leicht zittriger Schrift geschriebenen Wort- und Satzfetzen, ihre rätselhaften Symbole und die Sinnlichkeit der pastos aufgetragenen Farben bekannt. Ebenso wichtig wie diese Motivelemente sind die großzügigen lichten Hintergründe, auf denen Twomblys Zeichenwelt wie hingeworfen wirkt. Der Philosoph Roland Barthes bezeichnete die Gemälde daher als „gelüftete Bilder“ und wandte auf sie den Begriff des „Rarus“ an: „‚Rarus‘ bedeutet im Lateinischen: was Abstände, Zwischenräume aufweist, dünngesät, porös, verstreut ist, und genau das ist der Raum Twomblys.“ Die Leerstellen ermöglichen den versprengten Elementen einerseits für sich zu bleiben, andererseits jedoch in vielfältige Beziehung zueinander zu treten. So öffnet der Maler ebenso dem Unsagbaren wie dem Vieldeutigen den Raum.→

→ Ein Meister im Zusammenbringen von Fragment und Leerstelle war der Komponist JOHN CAGE, den Twombly 1952 am Black Mountain College kennenlernte. Er legte diese Prinzipien nicht nur zahlreichen musikalischen Stücken zugrunde, sondern auch bildnerischen Werken wie dem Multiple *Not Wanting to Say Anything about Marcel*. Für diese Hommage an seinen im Oktober 1968 verstorbenen Freund und Mentor Marcel Duchamp unterwarf Cage das Wörterbuch *The American Dictionary* den Mechanismen des chinesischen Orakelbuchs *I-Ging*. Indem er Wörter, Buchstaben und ihre räumliche Anordnung auf den Plexiglasscheiben mithilfe von Zufallsoperationen auswählte, versuchte er eine bewusste Auswahl und Harmonie zu vermeiden. Das Werk soll von jedem festgelegten Sinn entleert sein und den Betrachter*innen eine Vielzahl möglicher Lesarten eröffnen.

SPACES

The paintings of CY TWOMBLY are famous for their scraps of words or sentences written in a slightly shaky hand, their enigmatic symbols, and the sensuality of their thickly applied paint. Just as important as these motifs, however, are the generous, light-coloured backgrounds on which the symbols appear to have been scattered. The philosopher Roland Barthes therefore referred to Twombly’s paintings as “aerated images” and used the term *rarus* to describe the way the forms occupy the canvas: “‘Rarus’ in Latin means: that which has gaps or interstices, sparse, porous, scattered, and this is indeed what space is like in Twombly.” The empty spaces allow the scattered elements to remain distinct, but at the same time to enter into complex relationships with one another. In this way, the painter provides scope for the inexpressible, as well as for multiple associations.→

→ The composer JOHN CAGE, whom Cy Twombly met at Black Mountain College in 1952, was a master in the combination of fragments and spaces. Cage not only composed numerous pieces of music based on this principle; he also created works of visual art, such as a multiple entitled *Not Wanting to Say Anything about Marcel*. For this homage to his friend and mentor Marcel Duchamp, who died in October 1968, Cage subjected *The American Dictionary* to the mechanisms of the *I Ching*, the Chinese manual of divination. By using chance operations to select words and letters, and also to determine their arrangement on the Plexiglas panels, he sought to avoid conscious choice and harmony. The work was to be emptied of any fixed meaning and offer viewers multiple possible interpretations.

ÜBERRESTE

Im Rückblick auf seine *Red Paintings* äußerte ROBERT RAUSCHENBERG: „Ich fing an zu bemerken, dass die Erfahrung beim Gehen auf der Straße oder im Theater oder in jeder Gruppe von Menschen – dass die Masse, wie farbenreich sie auch war, […] niemals farblich aussah und dass nichts besonders herausstach. […] Also habe ich versucht das Gefühl von ‚pedestrian'-Farbe in die Gemälde zu bekommen." Das englische Wort „pedestrian" ist doppeldeutig, da es sowohl Fußgänger*innen, als auch etwas Banales bezeichnet. Rauschenberg griff in seinen Werken beide Bedeutungsebenen auf. Die Verwobenheit der Materialien entsprach seinem Eindruck als Fußgänger, dass sämtliche Elemente einer Umgebung gleichberechtigt sind. Zudem unterstrich er den Aspekt des Banalen, indem er alltägliche, unbrauchbar gewordene Materialien und Objekte – mithin Überreste – verwendete. In der Wertschätzung des Alltags liegt eine Parallele zu JOHN CAGE, den Rauschenberg Anfang der 1950er-Jahre am Black Mountain College kennenlernte. Für den Komponisten waren Stille und Alltagsgeräusche ebenso wichtige Teile eines musikalischen Werks wie instrumental erzeugte Töne. →

→ Zwei Skulpturen von HANS-PETER FELDMANN gehen in einem weiten Sinn von Überresten aus – zum einen von der *Büste der Nofretete*, einem archäologischen Fundstück, und zum anderen vom Kopf des *David* von Michelangelo. Mit den kräftigen Farben, in denen Feldmann die Repliken fasste, betonte er ihre Rolle als Teil einer populären Kultur. In beiden Fällen ergänzte er Details, die den Vorbildern zwar abhanden gekommen waren oder von Beginn an fehlten, die jedoch maßgeblich zu ihrer Popularität beitrugen. Im Fall des *David* hob Feldmann die Farblosigkeit auf, die Michelangelo mit Blick auf seine Vorbilder, die farblos gewordenen Antikenskulpturen, gewählt hatte. Beim Porträt der Nofretete ergänzte er die bereits bei ihrer Ausgrabung fehlende Iris.

REMNANTS

Looking back on his series of *Red Paintings*, ROBERT RAUSCHENBERG said: "I began to notice that the experience of walking on the street or being in the theatre or around any group of people – that the mass, no matter how colourful it was […] never looked tonal and nothing was particularly outstanding. […] So I tried to get some feeling of pedestrian colour into the paintings." The term 'pedestrian' has a double meaning: it refers not only to someone who walks, but also to something banal or commonplace. Rauschenberg took up both of these meanings in his artworks. The combination and interweaving of different materials corresponded to the impression he had as a pedestrian on the street, that all the elements of an environment were equally important. And the banal dimension was emphasised by his use of everyday materials and objects – remnants, so to speak – that were no longer in use. In terms of the appreciation of the everyday, a parallel can be drawn to the composer JOHN CAGE, whom Rauschenberg had got to know in the early 1950s at Black Mountain College. For Cage, silence and everyday sounds were just as essential to a musical composition as notes produced with instruments.→

→ Two sculptures by HANS-PETER FELDMANN are broadly based on remnants: on the one hand, the *Bust of Nefertiti*, an archaeological find; and on the other, the head of *David*, a sculpture by Michelangelo. The strong colours of Feldmann's replicas emphasises the role played by these objects in popular culture. In both cases, he added details that had been lost or had always been missing in the original pieces, but which contributed greatly to their popular appeal. For his version of *David*, Feldmann added bright colouring, which Michelangelo had eschewed in view of his respective models – the faded sculptures of Antiquity. In the portrait bust of Nefertiti, Feldmann added the iris of the left eye, which was missing when the bust of Nefertiti was excavated.

AUSSCHNITTE

In Film und Fotografie stellen Ausschnitte eine bildnerische Entsprechung des Fragments dar. Nachdem ANDY WARHOL in den 1950er-Jahren die Bildstrategien der Werbeindustrie künstlerisch kommentierte, setzte er sich ab 1962 mit weiteren populären Bildwelten auseinander. Für seine *Do It Yourself*-Gemälde dienten ihm Malsets als Vorlage, bei denen Nummern die Farbgebung der auszumalenden Flächen festlegten. Warhol kehrte dies um, indem er die Nummern auf die Malerei setzte. Eine andere Welt, die ihn interessierte, war die Welt der Filmstars. Dem Gemälde *Double Elvis* liegt eine Standaufnahme von Elvis Presley aus dem Film *Flaming Star* zugrunde. Es handelt sich um einen doppelten Ausschnitt, da das Bild Teil einer Sequenz zu sein scheint und der Schauspieler zudem aus dem Hintergrund geschnitten ist – so wie es häufig bei Filmplakaten der Fall ist. Indem Warhol den Schauspieler isolierte und verdoppelte, lenkte er den Blick auf die medialen Mechanismen des Starkults. Als er 1966 in der Leo Castelli Gallery in New York eine Tapete mit Kuh-Motiven anbrachte, persiflierte er zudem seine eigenen Medienanalysen. Die Kuh war in gleicher Weise freigestellt wie seine Celebrities, wodurch Warhol die inhaltliche Aushöhlung der Motive betonte.

EXCERPTS

In the realm of film or photography, the visual excerpt is the counterpart to the fragment. Having already commented on visual strategies in commercial advertising with his works from the 1950s, ANDY WARHOL turned his attention to other areas of popular visual culture from 1962 onwards. His *Do It Yourself* series was based on the mass-produced model of paint-by-number kits, where marked numbers correspond to the colours amateur painters are to use. Warhol turned this idea on its head by including the numbers in the finished work. Another area he was interested in was the world of movie stars. His painting *Double Elvis* is based on a still shot of Elvis Presley from the Western film *Flaming Star*. It is a double excerpt, in that the image seems to be part of a sequence, and the background has also been removed – as is often the case in movie posters. By isolating and duplicating the figure of the actor, Warhol draws attention to the mechanisms of the media cult of personality. In 1966, Warhol parodied his own media analyses in an exhibition at the Leo Castelli Gallery in New York, where he papered the walls with *Cow Wallpaper*. By giving the cow the same visual treatment as his celebrity subjects, Warhol underscored the motifs' lack of actual content.

AUGENBLICKE

THOMAS FLORSCHUETZ ging bei seiner Arbeit *ohne Titel (Totale)* von alltäglichen Augenblicken aus, indem er die Wahrnehmung seines eigenen Körpers zur Grundlage des Werks machte. In der Spannung von gleichzeitigem Sehen und Gesehen-Werden zeigt sich, dass unsere Selbstwahrnehmung immer Fragment bleiben muss. Florschuetz steigerte dies durch den detaillierten Blick auf seine Motive und die leichte Verschiebung von Perspektiven.

SAM TAYLOR-JOHNSON bezog sich in *Soliloquy I* ebenfalls auf eine Form des Selbstgesprächs. Der Titel spielt auf das Shakespeare'sche Stilmittel des inneren Monologs an, bei dem die literarische Figur dem Publikum ihre tiefsten Gedanken mitteilt. Im Fall der Fotoarbeit zeigt sich die seelische Spaltung des jungen Mannes durch seine in sich gekehrte Haltung und die traumhaften Szenen unten. Die Zeitlichkeit des Augenblicks scheint aufgehoben zu sein.

Ein weiteres Selbstbildnis beschließt die Präsentation. In seiner Hommage an den Filmpionier Georges Méliès hielt WILLIAM KENTRIDGE sich selbst und sein Atelier während eines Entwurfsprozesses fest. Dank filmischer Trickmittel ließ er die Zeit rückwärts laufen, er verlangsamte sie, kehrte Schwarz- und Weißtöne um und verschob Größenverhältnisse. Den gezeigten Augenblicken wohnt daher eine Vielfalt an Möglichkeiten und Richtungen inne. Die Fragmente kennzeichnet eine Unsicherheit; sie erscheinen als Spiegel der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit und Instabilität, die der Südafrikaner Kentridge auch als Weißer während des Apartheid-Regimes wahrgenommen hat.

INSTANTS

THOMAS FLORSCHUETZ's work *Untitled (Long Shot)* draws on his experience of specific instants in everyday life that are related to the perception of his own body. In the tension between seeing and simultaneously being seen, it becomes evident that our self-perception is ultimately fragmentary. Florschuetz emphasises this aspect by focussing on details and creating slight shifts in perspective.

SAM TAYLOR-JOHNSON's *Soliloquy I* also refers to a form of conversation with oneself. The title refers to the interior monologue – a Shakespearean stylistic device whereby a character shares their innermost thoughts with the audience. In Taylor-Johnson's photographic work, the young man's fragmented emotional state is conveyed by his introverted stance and by the dreamlike scenes presented below. The temporality of the depicted instant appears to be suspended.

A further self-portrait rounds off the exhibition. In his homage to the pioneering filmmaker Georges Méliès, WILLIAM KENTRIDGE filmed himself at work in his studio, using filmic devices to create reverse sequences, reduce the speed of movement, reverse tonality and alter proportions. The instants shown therefore suggest multiple possibilities and alternative directions. The fragments are characterised by a sense of uncertainty; they appear as a reflection of social injustice and instability, which Kentridge also perceived as a white South African living under apartheid.

SAMMLUNG MARX

Die Ausstellung *Zeit für Fragmente. Werke aus der Sammlung Marx und der Sammlung der Nationalgalerie* ist der im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin präsentierten Sammlung Marx gewidmet. Die Sammlung ist eng mit der Geschichte des Hamburger Bahnhofs verknüpft. Nach der umfangreichen Sanierung des ehemaligen Bahnhofs und späteren Museums für Verkehr und Technik durch den Architekten Josef Paul Kleihues und dem Bau einer großen Halle an der Ostseite des Gebäudes, eröffnete der Hamburger Bahnhof 1996 mit der Sammlung Marx als Haus der Nationalgalerie für die Kunst der Gegenwart. Erich Marx hatte in den 1960er-Jahren mit dem Aufbau einer Sammlung begonnen, in deren Zentrum zu Beginn umfangreiche Werkkomplexe von Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Robert Rauschenberg, Cy Twombly und Andy Warhol standen. Später erweiterte er diese Auswahl um bedeutende Werke von Anish Kapoor, William Kentridge, Sam Taylor-Johnson und anderen. 1982 wurde die Sammlung erstmals museal in der Neuen Nationalgalerie präsentiert. Im Hamburger Bahnhof zeigen wechselnde Präsentationen stets neue Facetten der vielseitigen Sammlung.

MARX COLLECTION

The exhibition *Time for Fragments. Works from the Marx Collection and the Collection of the Nationalgalerie* features major works from the Marx Collection at the Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin. The Marx Collection is closely bound up with the recent history of the Hamburger Bahnhof. Originally built as a train station and later developed into a transport and engineering museum, the Hamburger Bahnhof was comprehensively remodelled in the 1990s by the architect Josef Paul Kleihues. With the addition of a large hall on the east side of the building, it reopened in 1996 as a museum of contemporary art, presenting works from the Nationalgalerie collection and the Marx Collection. Erich Marx began building his collection in the 1960s and initially focussed on assembling outstanding groups of works by Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Robert Rauschenberg, Cy Twombly and Andy Warhol. The scope of the collection was later expanded with the acquisition of major works by Anish Kapoor, William Kentridge, Sam Taylor-Johnson, among others. The first museum presentation of the Marx Collection was in 1982 at the Neue Nationalgalerie. Different aspects of this private collection are now highlighted in temporary presentations at the Hamburger Bahnhof.